

Peter Handkes episch-philosophisches Drama

Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße

„Die Metapher für den Künstler: der schwer-mütige Spieler, der sich auf ein Spiel eingelassen hat, wo er überhaupt nicht weiß, was es ihn kosten wird. Die drüber schreiben, sind willkommen, aber sie haben sich gefälligst auf das Spiel, dieses Spiel einzulassen.“¹

1. Poetologische Schreibwege

Peter Handke sprengt die traditionellen Theaterformen und Dramenkonzeptionen, insbesondere in seinen frühen Sprechstücken, deren dramatische Ausdrucksformen auf die mimetische Wirklichkeitserfassung verzichten bzw. die Bewusstmachung und Reinigung des dramatisch-theatralischen Regelkanons intendieren. Handke verrät am Anfang seiner Schreibkarriere, dass er nie die Absicht hatte, als Schriftsteller Stücke zu schreiben, da das Theater für ihn ein „Relikt“ der Vergangenheit darstelle. Die Unreflektiertheit des „fatalen Bedeutungsraumes“² umgehend, verlegt er in seinen dramatischen Versuchen den Schwerpunkt auf das Wort. Die polemische Entfaltung der Überlegungen, die literarhistorischen Ansätze verlieren mit der Zeit an Radikalität und gelangen zu Formulierungen, die eine Verwandlung der Anschauungen und Schreibmethoden transparent machen. Anstelle der Negation und der reaktionär-kritischen Haltung werden die späteren Stücke die Suche nach dem Zusammenhang erörtern und ein Theater des Bildes³ mit sprachphilosophischem Hintergrund erstellen, dem Theatertheoretisches zugrunde liegt.

Handkes Schreib-Weg im Sinne einer stets „regenerierbaren Suche“ nach einem ‚Verfahren‘ mit seinem anspruchsvollen Programm, dass kein Buch dem anderen ähneln solle – konstituiert ein grundlegendes Schreibprinzip. Jeder seiner einzelnen Texte ist bestrebt, einen poetischen Neuanfang zu markieren. Das Hauptanliegen, kein ‚Wiederholungstäter‘ vom Formalen her zu sein, zwingt ihn, stets auf dem Weg zu sein, auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen zu pilgern. Die Komposition der Theaterstücke

1 Handke, Peter / Gamper, Herbert: Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen. Ein Gespräch. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 47.

2 Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.

3 Vgl. Kastberger, Klaus: Lesen und Schreiben. Peter Handkes Theater als Text. Handkeonline, <http://handkeonline.onb.ac.at/forschung/pdf/kastberger-2012b.pdf> [5.05.2018].

besteht aus mosaikartigen Details oder aus größeren Visionen und markiert stets den Aufbruch ins Neuland, der mittels einer stets wiederkehrenden Bildlichkeit des Weges auch wörtlich genommen wird.

Das dramatische Œuvre umfasst Einzelstücke, die über die Dekonstruktion und die Re-Konstruktion zur Einheit der Bejahung sich durchringen und Theatergeschichte schreiben. Der Versuch, in der Art von Raimund, Tschechow und Horváth zu dramatisieren, im Sinne von Lessing ein ‚emotionales‘ und zugleich ‚vernünftiges‘ Theater anzustreben, charakterisieren die Wunschvorstellung des Dramatikers. „Eher würde ich eine Ähnlichkeit erstreben, wenn ich weiterschreiben sollte fürs Theater, eine Ähnlichkeit mit Tschechow oder Horváth vielleicht. Das schwebt mir viel eher vor.“⁴ Handkes Bemerkung: „Es gibt keinen Kodex, wie ein Stück zu schreiben ist.“⁵ erinnert an die Radikalität der *Publikumsbeschimpfung*. Der Nonkonformist Handke fügt sich keinen Normen, versucht seine Vorstellungen in Schreibformen umzusetzen, mit dem Ziel bekannte Muster noch einmal aufleuchten zu lassen, jedes Mal ein anderes. „Bei mir kommt alles aus der Tradition, aber ich belebe das mit meiner Gegenwart.“⁶ Es ist die Tradition, die in seinen Versuchen „frisch“ auflebt, um sie neu zu schreiben durch die Vergegenwärtigung über Sprache und Konfrontation, die aus der Wahrhaftigkeit, aus dem Wahrnehmen, aus dem Mitgehen mit den anderen kommt.

Durch die Rückkehr zu den Ursprüngen des Dramas, insbesondere zur griechischen Antike, versucht Handke das ‚Ursprüngliche‘ in den gegenwärtigen dramatischen Werken zu ‚re-konstruieren‘, neue Dramenformen auf Grund der alten zu ‚schaffen‘.⁷ Diese ästhetische Position gilt insbesondere für seine neueren Produktionen, wobei eine Art Wende ab den 80er Jahren festgestellt werden kann, gültig für seine Prosa und Dramatik. Schrift- und sprachtheoretische Reflexionen werden in die Textur eingebettet, die ihrerseits die Verkörperlichung der Schrift konstituieren und die Bewegung des Schreibvorgangs bestimmen.

4 Handke, Peter / Litten, Rainer: „Theater der Verstörung“. Ein Gespräch. In: Scharang, Michael (Hg.): Peter Handke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 159.

5 Handke, Peter / Von Becker, Peter: „Ich mag die Menschen nicht anfassen beim Schreiben.“ Peter von Becker - Ein Gespräch mit Peter Handke. In: Theater heute, Jahrbuch 1992, S. 21.

6 Handke, Peter / Oberender, Thomas: Nebeneingang oder Haupteingang? Gespräche über 50 Jahre Schreiben fürs Theater. Berlin: Suhrkamp 2014, S. 163.

7 Vgl. Pascu, Eleonora: Unterwegs zum Ungesagten. Zu Peter Handkes Theaterstücken *Das Spiel vom Fragen* und *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* mit Blick über die Postmoderne. Frankfurt am Main: Peter Lang 1998; Pascu, Eleonora: Österreichisches Gegenwartstheater zwischen Tradition und Innovation. Timișoara: Editura Excelsior 2000.

Das ist das Vergnügen beim Stückeschreiben, das mir manchmal fehlt beim Prosaschreiben, das mag im gegebenen Augenblick auch lustig sein. Das ist das Schöne, daß ich mich angenehm gehen lassen kann. Deswegen würde ich gern öfter Stücke schreiben, nur ist es so schwierig, weil ich nie vom Thema ausgehe, sondern immer von einer Art Forschung. Ich möchte etwas erforschen, ich weiß nie etwas im voraus.⁸

Die Wegstruktur und die Forschungsreise eröffnen den Raum für das Schreiben, das sich mit dem Gehen identifiziert, ein zentraler Topos bei Handke. Im Gehen ‚übersetzt‘ der Schriftsteller Schlüsselemente seiner poetischen Welt in ein „gleitendes System aus Bildern und Bildverknüpfungen“, die sich in eine im Vorhinein gewählte literarische Form „einzustellen“ versuchen.⁹ Das literarische Bild des „mäandernden Stroms“ bildet einen Landschaftskomplex, der als Metapher der Schreibbewegung gilt: die Vorwärts- und Rückwärtsbewegung der Schrift, das Fließen und Stagnieren des Textflusses, die Linearität und die Zirkularität bzw. die Fraktalität der Strukturen. Eigentlich handelt es sich um das Begehren nach Zusammenhang, das der Theaterkonzeption Grillparzers und der Schreibstrategie Stifters entstammt, das bei Handke zum Struktur bildenden Element geworden ist. Konkretisierung erfährt das Verfahren in der Art Theater zu komponieren, indem die Geschichte nur „kräftig angezeichnet“ wird und dann gleich weitergeht. Diesen Aufbruchspunkt findet man sowohl in der Prosa als auch in den Theaterstücken des Autors, der sich danach sehnt, Geschichten anzufangen. Darin besteht auch seine Schreibbewegung, im Aufbruch und im Weitergehen, ein paradigmatisches Spielmuster, das sich einem bestimmten Schreibprogramm fügt. Das Theater bietet in diesem Sinne eine Vielfalt von Realisierungsmöglichkeiten, die Handke schon sehr früh erkannt hat: „Immerhin habe ich bemerkt, daß die Möglichkeiten auf dem Theater nicht beschränkt sind, sondern daß es immer noch eine Möglichkeit mehr gibt, als ich mir gerade gedacht habe.“¹⁰

Die Voraussetzung, dass jeder dramatische Text als Spielvorlage verstanden werden kann und jeder aufgeführte dramatische Text ein Spiel ist, motiviert die Überlegungen bezüglich der Relation Spiel-Drama. Peter Brook definiert das darstellende Spiel vortrefflich durch die Reduktion auf eine Situation: „Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht, das ist alles was zur Theaterhandlung notwendig ist.“¹¹ Der

8 Handke, Peter: „Die einladende Schweigsamkeit.“ Ein Gespräch zwischen Autor, Theatermacher und Publikum. In: Theater heute 1/1994, S. 18.

9 Melzer, Gerhard: Die erscriebene Kindheit. Eine poetische Grundfigur im Werk Peter Handkes. In: Fuchs, Gerhard / Melzer, Gerhard (Hg.): Peter Handke. Die Langsamkeit der Welt. Dossier extra. Graz / Wien: Literaturverlag Droschl 1993, S. 55.

10 Handke 1972, S. 27.

11 Brook, Peter: Der leere Raum. Deutsch von Walter Hasenclever. Berlin: Alexander Verlag 1983, S. 19.

Bewegungscharakter des Spiels, die Abgrenzung des Spielraums durch eine ‚Bedeutungsverleihung‘ und das Moment des Zuschauens werden deutlich. Das Spiel mit den Begriffen greift auch in die Problematik der Autorschaft ein, die Renner¹² als Mythos betrachtet, der seinerseits den erzählten Persönlichkeitsmythos bekräftigt. Handke versucht über und durch den Text sich selbst als Autor festzuschreiben, wobei im Prozess des Schreibens die schreibende Instanz sich im Zustand des Autor-Seins identifiziert, sich selbst findet. „Zur Besinnung komme ich nur im Schreiben. Ich bin weniger ein Dichter (Sager) als ein Umschreiber (Erzähler).“¹³ Das Umschreiben assoziiert sich mit der Nachschrift im Sinne der Wiederholung, die „keine endgültige Schrift“¹⁴ bildet. Die Ur-Modelle dienen weniger als Negativfolie oder Kontrafaktur, sondern sie markieren eine Neuschöpfung bzw. Rettung des ‚Vergessenen‘ und des ‚Verschütteten‘. Das Wiederholen bildet zusammen mit der Methode der Verknüpfung eine originelle Poetologie, die zur Selbstanalyse tendiert. Die autobiographische Note bemüht stets das Mitlesen der Autorenfigur, die im dramatischen Nebentext omnipräsent ist und auch in den Repliken der Figuren mitspricht. Die Selbstbezüglichkeit, die Rückkehr zum Mythos der Autorschaft, die Rückversicherung bei den ‚Alten‘, das Kreisen der Texte um- und ineinander sind ausgeprägte Tendenzen. Die ‚Sprach-Bemühungen‘ konkretisieren sich im Bereich des Theaters in Sprechstücken, Traumspielen, dramatischen Gedichten, stummen (non-verbalen) Schau-Spielen,¹⁵ Königs- und Geschichtsdramen (Historiendramen), philosophischen Ideendramen, Erzähl-Dramen und „modernen Volksstücken“.¹⁶ Karin Kathrein stellt fest, bezogen auf die ästhetische Auffassung, dass es sich „um eine kontinuierliche, folgenreiche Erweiterung der schriftstellerischen Aufgabe einer großen Gegenrede [handelt], die sich Handke stellt.“¹⁷ Betrachtet man Handkes bisherige dramatische Werke, so hat jedes einzelne der Bühne „neue Qualitäten“ erschlossen, und zugleich einen festen Platz in der „Ästhetik des modernen Dramas“¹⁸ eingenommen.

12 Vgl. Renner, Rolf Günter: Peter Handke. Stuttgart: Metzler 1985.

13 Handke, Peter: Phantasien der Wiederholung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 28.

14 Handke, Peter: Die Geschichte des Bleistifts. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 226.

15 Vgl. Pascu 1998.

16 Vgl. Handke / Oberender 2014, S. 164.

17 Kathrein, Karin: Die herbe Lust, kein Wiederholungstäter zu sein. Einige Bemerkungen zur Rezeption von Peter Handkes Bühnenwerken der achtziger Jahre. In: Fuchs, Gerhard / Melzer, Gerhard (Hg.): Peter Handke. Die Langsamkeit der Welt. Dossier extra, Graz / Wien: Droschl 1993, S. 158.

18 Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: *Die Wiederholung* von Peter Handke. In: Ders.: Literatur in Österreich von 1980 bis 1990, Skriptum zur Vorlesung WS 1991/1992.

2. Zwischen Epik und Dramatik

Im theatralischen Spielvorgang, der ein vielfältiges Zeichenkonglomerat darstellt, stehen Zuschauen und Spielen in direkter Relation. Handkes Art Stücke zu schreiben, entspricht dieser Methode, wobei aus der Leere der Bühne Gestalten entstehen, die im entsprechenden Zwischenraum agieren. Damit kann das ernste Spiel beginnen, ein Drama zu entwickeln, quasi zu er-schreiben, indem dieses Spiel die täglichen Wahrnehmungen, Eindrücke, Erlebnismomente in poetische Bilder übersetzt. Beim Schreiben eines Dramas, das dem Dramatiker das Gefühl gibt sich in einem „Zwischenbereich“ zu befinden, fokussiert er den Schauspieler, der redet bzw. erzählt, der an Existenzen denkt, die er „erzählt“.¹⁹

Der Schriftsteller Handke strebt in allen seinen Werken ein Ideal an – nämlich eine Erzählart, die sich an der Grenze zwischen Drama, Lyrik und Epik befindet. Er selbst betrachtet sich als „lyrischer Epiker mit dramatischen Wendungen“.²⁰ Die permanente Akzentverschiebung auf das Erzählerische hin ist in seinen gattungsmäßig und medial vielfältigen Produktionen erkennbar, ein Aspekt, den er auch selbst immer wieder kennt:

Zeit meines Lebens war es immer die Vorstellung, ich sei ein Prosaist. Die Mitte meiner Arbeit konnte immer nur die *Erzählung* sein. Das Vollgefühl von etwas Gemachtem oder von etwas Geschaffenem hab ich auch nur durch Prosa gehabt. Auch die paar Gelegenheitsgedichte, die ich geschrieben habe, waren ja in der Regel erzählende Gedichte. Und auch wenn ich ein Stück geschrieben habe, hab ich mich am wohlsten oder bei der Sache (besser gesagt) erst gefühlt, wenn da jemand von den Personen der Handlung anfang zu *erzählen* [Hervorhebung, ERP].²¹

Der narrative Charakter der Dramen ist offensichtlich, denn Handke erzählt in seiner ganz persönlichen Art die großen dramatischen Visionen, die ihm vor Augen schweben. Diese Visionen verwandeln sich in Traum-Spiele, die erst durch das Talent der Regisseure und der darstellenden Schauspieler in Theater-Spiele ‚über-setzt‘ werden, die den Rezipienten die Welt vor Augen bringt, die der Dramatiker als eine utopische Gegenwelt zum heutigen von Krisen geschüttelten Alltag konzipiert.

19 Handke, Peter / Kerbler, Michael: „... und machte mich auf, meinen Namen zu suchen“. Peter Handke im Gespräch mit Michael Kerbler. Klagenfurt / Wien: Wieser 2007, S. 39.

20 Vgl. Handke 1983, S. 47.

21 Vgl. Handke in: Handke / Gamper 1990, S. 53.

3. Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße. Ein Schauspiel in vier Jahreszeiten

Handkes episch-philosophisches Theaterstück *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße*,²² eine Koproduktion des Burgtheaters mit dem Berliner Ensemble, uraufgeführt am 27. Februar 2016 am Wiener Burgtheater, zelebriert erneut die KUNSTWELT, das Erzählen auf dem Raster eines dramatischen Textes, eines episch-philosophisch anmutenden Schau-Spiels.

3.1. Episch-philosophisches Drama

Handke, ein Philosoph unter den gegenwärtigen Schriftstellern, versucht erneut auf stringente Aspekte, die ihn durchwegs bewegen, die Aufmerksamkeit zu lenken, provoziert durch die ironischen, teilweise aggressiven Aussagen seiner Protagonisten und artikuliert dementsprechend seine kritische Haltung dem aktuellen Weltgeschehen gegenüber.

Der handlungsarme, mosaikartig konzipierte dramatische Text ist eine Aneinanderreihung von Figurenbegegnungen und Erzählrahmungen, übermittelt durch einen Ich-Erzähler, wobei zivilisationskritische Intentionen erkennbar werden; mittels dieser Ich-Instanz wird innerhalb des Theaterstücks Kritik an der gegenwärtigen Leistungsgesellschaft verübt, am Turbokapitalismus, am Zivilisationsmüll der urbanen Welt, an der Vernichtung der Landschaft – typische Topoi, die in Handkes Texten immer wiederkehren, nebst der Thematisierung vom Verschwinden der Hochkulturen, vom Verlust des Natürlichen u.a.

In einem Gespräch mit Thomas Oberender verlautet der Schriftsteller seine Absicht ein Stück zu schreiben, „wo wirklich fast nur Böse auftreten. Das möchte ich *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße* nennen.“²³ Der Epiker bzw. Erzähler Peter Handke ist somit über das „ich“ vertreten – eine auktoriale Instanz, komplementär zu der ambivalenten dualen dramatischen ICH-Figur, bestehend aus „Ich, der Erzähler“ bzw. „Ich, der Dramatische“, ein *alter ego* des Dichters, das in den sich abwechselnden Selbstgesprächen über das Dasein philosophiert, über den Sinn des Lebens, über die globalisierte Welt. Über Erinnerungssplitter und Wiederholen von Durchlebtem wird die kollektive Geschichte thematisiert. Eigentlich ist es die Ge-

²² Handke, Peter: *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße*. Berlin: Suhrkamp 2015. Im Folgenden wird das Stück mit der Sigle DUU und der entsprechenden Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

²³ Vgl. Handke / Oberender 2014, S. 109.

schichte eines Ich, aufgespalten in ein „episches“ und „dramatisches“ Ich, Erzähler und Aktant, ein Ich, das bemüht ist die namenlose Landstraße in einem Niemandsland, den utopischen Raum der (Dichter)Freiheit, zu verteidigen, gegen die Unschuldigen und zugleich gegen die Außenwelt, zu der er Kontakt sucht, aber gegen den er sich stets wehrt. Dementsprechend ist es ersichtlich, dass es sich um das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft, Zugehörigkeit und Einordnung, Abgrenzung und Distanz handelt. Zwei grundverschiedene Weltanschauungen prallen aufeinander: einerseits die einsame Ich-Instanz und andererseits die Gruppe der „unschuldigen“ Schuldigen, die für die sich bereits ereigneten und die sich noch zu ereignenden Verbrechen einer globalisierten Welt verantwortlich sind. Die Landstraße wird in diesem Kontext zum Spielraum und zugleich zum Protagonisten, so wie es schon der Titel suggeriert, als Raum der ersehnten Freiheit mitgedacht, denn es geht unter anderem auch um Krieg und Frieden. Die Landstraße ist ein herbeiphantasierter Raum, ein Nirgendwo, außerhalb der Zeit und der Welt, eine ersehnte Enklave des Friedens.

Thomas Oberender unterstreicht Handkes „merkwürdige Weise, wie er sich als Autor bis heute auf die Bühne schleicht, die Epik ins Dialogische und Monologische gleiten lässt und eine sehr eigene Situation der Schwelle und des Übergangs schafft.“²⁴ Der Bezug der Erfahrung im Sinne der „Passagen“ Walter Benjamins ist ersichtlich, die sich bei Handke als ein „verändertes Schwellen-Bewußtsein“ manifestiert und mit dem Bild der „Friedensstaffel“ verbindet, dem Inbegriff des rettenden, freiphantasierenden Weitererzählens, auch wenn es sich um dramatische Texte handelt.²⁵

3.2. Epische Dimension

Dass im Erzählen, dass alles Gedankliche ins Erzählen übergeht, ins Epische übergeht, das ist meine Sehnsucht, und das ist das Problem. [...] Wie werden meine Meinungen, meine Gefühle [...], meine Schmerzen, meine Freuden oder meine Lieben auch, mein Erbarmen – ohne das geht das Schreiben auch nicht – wie kann ich das überführen in das Epische?²⁶

Die epische Dimension des „Schauspiels in vier Jahreszeiten“, eigentlich als Untertitel des Stückes gekennzeichnet, erweckt Analogien mit dem von Brecht in den 1920er

24 Vgl. Handke / Oberender 2014, S. 10.

25 „Jeder Schritt, jeder Blick, jede Gebärde sollte sich selber als einer möglichen Schwelle bewußt werden und das Verlorene auf diese Weise neu schaffen. Das veränderte Schwellen-Bewußtsein könnte dann die Aufmerksamkeit neu von einem Gegenstand auf den anderen übertragen, von diesem dann auf den nächsten und so weiter, bis sich auf der Erde die Friedensstaffel zeige, wenigstens für den betreffenden Tag.“ Handke, Peter: Der Chinese des Schmerzes. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 127-128.

26 Vgl. Handke / Kerbler 2007, S. 49.

Jahren geprägten Begriff des epischen Theaters,²⁷ den Handke einerseits ablehnt, und dennoch andererseits Elemente dieser Manifestationsform in sein Werk einfließen lässt, denn seine ambivalente Haltung insbesondere Brecht gegenüber bringt er in sämtlichen seiner frühen Essays und Aufsätze stets zum Ausdruck.²⁸ Fakt ist, dass Brecht „die Dramaturgie des Theaters nachhaltiger veränderte als jeder andere europäische Autor und der noch bis tief in die Mentalität und Empfindungskälte des heutigen Theaters beherrschend wirkt.“²⁹ Hans-Thies Lehmann bemerkt, dass in Brechts Nachfolge ein „post-brechtisches Theater“³⁰ entstanden ist, dessen Komplexität von Robert Wilson über Heiner Müller, dem als legitimen Brechterben angesehenen Dramatiker, wahrnimmt: „Auf der Bühne hat Kleists Marionettentheater einen Spielraum, Brechts epische Dramaturgie einen Tanzplatz.“³¹

Auch Handke hat sich mit der Theorie und Praxis des epischen Theaters nach Brecht auseinandergesetzt bzw. mit der Ästhetik und den verfremdenden Mitteln der sogenannten „nicht-aristotelischen“ Dramaturgie. „Ich bin eigentlich der, der das epische Theater zwar nicht gerade erfunden hat, aber jedenfalls doch stets praktiziert hat.“³² Von der radikalen Form des epischen Theaters in der *Publikumsbeschimpfung* (1965) gelangt es zu einer Wende in dem dramatischen Gedicht *Über die Dörfer* (1981), das episch bleibt, aber eine ungewöhnliche Form der Klassik nach 1945³³ vollzieht, den Begriff episches Theater ausweitet, indem das rettende Erzählen in den Vordergrund rückt bzw. eine „neue Bestimmung des Epischen und letztendlich auch seine Theaterdramaturgie bestimmt“.³⁴

„Episch“ ist der Begriff, den der österreichische Autor in seinem jüngsten Stück stets bemüht und ihm ein neues Format verleiht, wie schon in den non-verbalen Theaterstücken *Das Mündel will Vormund sein* (1968) und *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* (1992), beide als „reine“ Schau-Stücke³⁵ bzw. stumme Erzähl-Stücke konzipiert. Schon die Aufzählung des dramatischen Personals im Schauspiel *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße* weist daraufhin, dass es

27 Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Geschichte des Dramas: Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Band 2. Von der Romantik bis zur Gegenwart. Tübingen: Francke 1990.

28 Vgl. Handke 1972.

29 Strauß, Botho: Was bleibt von Handke? <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/botho-strauss-was-bleibt-von-handke-1330233.html> [12.05.2018].

30 Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 48.

31 Zitat von Heiner Müller in: Lehmann 1999, S. 48.

32 Handke / Oberender 2014, S. 69.

33 Vgl. Höller, Hans: Eine ungewöhnliche Klassik nach 1945. Das Werk Peter Handkes. Berlin: Suhrkamp 2013.

34 Ebd., S. 20.

35 Vgl. Pascu 1998, S. 195.

sich um epische Aspekte handelt: „Ich‘, im Wechsel zwischen ‚Ich-Erzähler‘ und ‚Ich, der Dramatische‘ (nicht immer unterschieden; zeitweise beide in einem)“. (DUU 6) Die Ich-Erzähler-Instanz beinhaltet die gesamte epische Dimension, die der Narration bzw. des Phantasierens. Der Begriff „episch“ erscheint stets als Gegenüberstellung zu „dramatisch“ – ein permanentes Spiel der Gegensätze, das der „Widerstandsakte“ fordernde Dramatiker voraussetzt, denn Widerstand fungiert als Herausforderung zum Schreiben, in diesem Fall zum Erzählen. Dies erklärt auch das Einbetten von „Reizwörtern“ oder „Irritationen“, in dem Bestreben Harmonie zu zerstören, ein Verfahren, welches das Gleiten in die Monotonie verhindern soll, eine fast barock anmutende Schreibtechnik. „Wenn die Harmonie kommt, baue ich etwas Trübes ein – einen Witz, eine verlegene Bemerkung.“³⁶ Diesem Prinzip folgend strukturiert sich der gesamte Text des Schauspiels, thematisiert die dialektischen Gegensatzverhältnisse des Weltgeschehens und die alltäglichen Gegensätze der minimalsten Tätigkeiten bzw. Phänomene.

Mit solchen Schritten übe ich mich ein. Und in was übe ich mich ein? Ins Epische! Ja doch: Ich übe den epischen Schritt. Denn das Drama droht. Habe ich was gegen das Drama? Möchte ich es vermeiden? O nein. Das Drama muß sein. Das Drama hat stattzufinden. Ohne Drama kein Blauen des Blau, kein Grünen des Grün, kein Grauen des Grau, kein Schimmern der Nacht. Aber das Drama jetzt, das Drama hier, es droht so rein wie kleinklein nach den Gesetzen der Physik sich abzuspielen, Stoß, Gegenstoß, Schlag, Rückschlag, Wort, Widerwort. (DUU 101f.)

Der Dramatiker insistiert auf den „epischen Schritt“ (DUU 7, 101, 102, 103, 170, 172, 173), einem Merkmal, das explizit im dramatischen Text wiederholt erscheint, nebst dem „epischen Lächeln“ (DUU 22), der „epischen Stimme“ (DUU 52). Die Kommentare des Ich-Erzählers innerhalb der Selbstgespräche oder der Wechselreden, die den Diskurs unterbrechen, erinnern an den brechtschen Verfremdungseffekt, ein typisches Verfahren des epischen Theaters. Ebenfalls in diesem Sinn funktionieren die langen Szenenanweisungen, die als ein innerer oder „erzählender“ Monolog betrachtet werden können, eine Narration in der Ich-Form, die von sämtlichen Bemerkungen bzw. Kommentaren unterbrochen werden. Hervorzuheben ist die Tatsache, dass Handke über seinen Ich-Erzähler einen poetischen Freiraum schafft, in dem eigene Gesetzmäßigkeiten herrschen, um dem Akt des Erzählens den freien Lauf zu gewähren. So wird auch die selbstkritisch betrachtete Geschichte des Ich-Erzählers bis an ihr Ende erzählt: „Und damit ist die Geschichte erzählt, eine ziemlich löchrige, entsprechend der verlassenen Straße, an der sie gespielt hat, wohl kaum eine zum Weitererzählen.“ (DUU 170); doch vom Standpunkt des „Ich, der Dramatische“ wird dieses Ende als „falsch“ empfunden. Die kritischen Selbstreflexionen der beiden Ichs über den Schluss der Geschichte (ver-

36 Handke, Peter: Das Spiel vom Fragen und vom Antworten. Ein Gespräch mit Norbert Beilharz. ZDF-Interview. 1990.

standen als Erzählung / Narration) bzw. des Dramas führen zu dem Vorschlag das Ende „offen“ (DUU 171) zu lassen, womöglich weiterführbar in einem zukünftigen Erzählversuch des Autors, gewidmet einer „zukünftigen Menschheit“ (DUU 176) – bekanntlich ein Verfahren, das sich bei Handke wiederholt, indem er ein Schlusswort oder einen Schlusssatz in einem nächsten Werk weiterführt.

C.P. [Claus Peymann], der Erzähler. Episches Theater anders als in dem bekannten, zeigefingerkleinen, dogmatischen Sinn. Erzählerisches Theater, weiträumig, heimholend, märchenfremd und märchenvertraut, wie es mir mehr und mehr vorschwebt als das Theater – nicht der „offenen Tür“, sondern der offenen Tore, ohne Hemmschwellen, für jung und alt, links und rechts, blau- und schwarzäugig. C.P., mein Regisseur (natürlich nicht nur er). C.P., der Erzähler? Im Sinn des Skandierens und Klingellassens von Zeiten und Räumen.³⁷

Zurückkommend zu den zwei Ichs, ein *alter ego* des Dichters, entsteht aus dem Wechselspiel des Zwiegesprächs mit dem Wortführer und den einzelnen Vertretern der Unschuldigen ein Verwirr-Spiel der Erzählstimmen – eine komplexe Vermischung von Fiktion, Realität und Spuren des kollektiven Gedächtnisses – denn es gibt nur einzelne Erzählebenen und keine regelrechte dramatische Handlung oder Story, die nachvollziehbar ist. Die einzige Bewegung entwickelt sich aus einem Hin-und-Her-Gehen, das Gehen eines ambivalenten flaneurhaften Ichs, das den utopischen Raum der letzten freien Landstraße „herbeifabuliert“.

Im Epischen sehe ich das andere Gesetz. Oder so: es weht mich an. Herbst und Epos. Epischer Schritt und Herbstmorgen [...] Epischer Schritt und Röhren des Mississippi und Gluckern des Viehweidenbachs oder auch bloß Federn der Landstraße [...] Epischer Schritt, und Parzival zieht über die Landstraße, nicht der Gralsburg entgegen [...], er zieht bloß dahin, und zieht, und Parzivals Schwester folgt nach, im Gewand einer Obstdiebin. [...] Epischer Schritt: Ich skandiere damit, daß ich Zeit habe, mehr: Daß Zeit ist. (DUU 102f.)

Die Story bzw. die Struktur dienen in den Theaterstücken wie ein „Magnet“ bzw. „Antimagnet“, die während der weiträumigen, mäandernden Bewegung dazu führen, dass „schöne Energien“ innerhalb des Schreibprozesses entstehen, bzw. sie Figuren auf dem Weg der Begegnung oder ihrer Konfrontation generieren. Darin sieht Handke das „Epische“ seines Schreibens, da er stets bemüht ist, seine Geschichte „unsichtbar“ zu machen, und diese „Umkurvungen der Magnetberge oder Magnetvorgebirge prägen die epische Form meiner Stücke ab *Über die Dörfer*.“³⁸

37 Handke, Peter: Der Hervorrufener Claus Peymann [2008]. In: Programmheft zu Peter Handke: Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße. Hg. von Jutta Ferbers und Anke Geidel. Burgtheater Wien: Spielzeit 2015/2016, S. 21.

38 Handke / Oberender 2014, S. 27.

...und solche entschiedene Themenlosigkeit ist auch bis zum heutigen Tage mein Fall geblieben, oder der Fall bin weiterhin ich, freilich inzwischen stärker geleitet eher von einem bestimmten Unklarwerden, einem satz- und absatzweise gezielten Verunklaren, einem Weit- und Weiterwerden, als einer anderen Klarheit, einer un-, wenn nicht antidramatischen, einer epischen.³⁹

Die permanente Akzentverschiebung auf das Erzählerische hin ist in dem gattungsmäßig episch-dramatischen Werk *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße* erkennbar, ein Aspekt, zu dem sich der Schriftsteller bekennt. Davon ausgehend erklärt sich die epische Komponente, vertreten diesmal durch mehrere Erzähler: der explizit genannte Erzähler *alias* Ich, der Erzähler, der von anderen Erzählstimmen begleitet wird. Die Verdoppelung des Erzählprozesses erfolgt durch die Präsenz der Erzählstimmen des dualen Ichs, mentale und reale Stimmen (an Becketts Krapp erinnernd):

Dann hocke ICH mich hin an den Rand der Landstraße, lege die beiden Hände vors Gesicht und lasse mich folgend hören, wobei nachzutragen ist, daß auch einiges von dem, was mir zuvor, zu mir selber, durch den Kopf ging, zu hören war, mit der schon eingangs ertönten Erzähler-Ich-Stimme, die ich mir, wie vom Band, vorspiele, halblaut – jetzt aber wieder die Monolog-, zugleich Dialogstimme meines dramatischen Ich. (DUU 22)

Eine neue Erzählebene entsteht durch das Einfügen eines Lesetextes, der seitens der Unbekannten von der Landstraße vorgelesen wird – eigentlich eine Winter-Landstraßengeschichte (DUU 162), die letztendlich in einen Monolog mündet und danach in ein Zwiegespräch mit dem ICH, um im Flüsterton zu enden mit dem sich wiederholenden „Und jetzt – und jetzt – und jetzt –“ (DUU 167). Das epische „und“ bzw. „und jetzt“ deutet auf die Weiterführung der Gedanken, aber auch der Narration; es ist das uralte narrative Erzählwort, das weitererzählende „und“, das immer wieder zum Weiterführen des epischen Diskurses eingesetzt wird, auch wenn es mehrere fremde Textschichten zu einer neuen Narration zu verbinden versucht. Der Ich-Erzähler führt die Geschichte der Unbekannten weiter – eine „löchrige“ Geschichte: „Und damit ist die Geschichte erzählt, eine ziemlich löchrige, entsprechend der verlassenen Straße, an der sie gespielt hat, wohl kaum eine zum Weitererzählen.“ (DUU 170)

Das Verwirrspiel der Erzählstimmen vervollständigt sich mittels des Zettelwerks, der montierten Brieffragmente, die eine neue Erzählebene darstellen. Ein regelrechtes Stimmengewirr entsteht in dem Moment, als der Ich-Erzähler Briefbekenntnisse von Unschuldigen laut vorliest und dementsprechend längst vergessene Narrationen, persönliche Geschichten erneut ins Leben ruft.

39 Vgl. Handke: Der Hervorrufer Claus Peymann [2008]. 2015/2016, S. 30.

Schöner Fremder: seit langem beobachte ich dich, wenn du die Hecke schneidest. Das nennt man Stutzen, deine starken Arme so weit ausgebreitet und dann die Schere zusammengeschlagen. Wie er anschwillt dabei, dein Nacken, wieder und wieder, noch einmal, und dein Schweiß, wie er glänzt und glänzt. Sei mein Tiger. Hastapronto! Diesen Zettel habe ich zusammengeknüllt, dann aber eingesteckt, und so sammle ich und lese ich noch weiter... (DUU 106)

Die Überlappung der Erzählebenen entspricht dem babylonischen Stimmengewirr, das so ausdrucksvoll in *Himmel über Berlin* (1987) die Gedanken der Leser in einer Bibliothek zu einem Chor von mentalen Stimmen sich entfalten lässt. Diesmal sind es Brieffragmente, vermischt mit sämtlichen anderen Zetteln, die als Collage auf den Zivilisationsmüll der urbanen Gesellschaft hinweisen, die alle Minimalgeschichten „erzählen“ – auch wenn sie kritische Aspekte signalisieren.

3.3. Dramatische Dimension

Wieder der epische Traum mit den tausend Menschen im Lauf der Nacht, am Ende mündend in ein Theaterstück in einem der Räume des vielräumigen Traumhauses, *mein* Stück, das nun beginnen sollte.⁴⁰ [...] Jenes andere Ich, wie es für die Zeit dieses Dramas bestimmt ist, zeigt sich stärker als mein gewohntes Ich, oder Wesen, es geht geradezu mit mir durch. Das geschieht freilich nicht zum ersten Mal in meinem Leben, beileibe nicht. Aber zum ersten Mal lasse ich es, statt daß es nur passiert, geschehen. Mag es doch mit mir durchgehen – soll es! (DUU 21)

Das Durchlassen der Phantasie, die „gezielte“ Verirrung des Dramatikers begleiten die epischen Momente im Dramatischen, das Gehen-Lassen, das Sich-Verirren, indem die kleinen Erlebnismomente und die wahrgenommenen Nebensachen sich ineinander verweben lassen. „Sich gehenlassen ist vor allem fürs Theaterschreiben ganz wichtig.“⁴¹ Die Wandergesellschaft der Unschuldigen folgt diesem Prinzip von Kommen und Gehen, denn nach ihrem Erscheinen aus der Leere „okkupieren“ sie etappenweise die Landstraße und nach sämtlichen kleinen Szenen verlassen sie schließlich den erdachten Spielraum. Darin besteht das Geschehen des Schauspiels, das als Bewegung angesehen werden kann, begleitet von der Gestik und den Gebärden der Figuren, den sich dazwischen ereignenden Selbstgesprächen, und Zwiegesprächen. Die imaginierten Vorgänge werden vom „Ich, der Erzähler“ geschildert, der in einem Verwandlungsprozess „etwas Dramatisches“ (DUU 8) annimmt, als Gegenspieler zum epischen Ich bzw. zu dem immer mehr wachsenden Unschuldigen-Ensemble agiert.

Doch die Gegenspieler oder wer, oder die feindlichen Mächte oder was, sie bleiben aus, oder lassen auf sich warten. Auch wenn sie sich nicht sehen lassen, sind sie für mich dort auf dem Nieder-Hoch-

40 Handke, Peter: Gestern unterwegs. Aufzeichnungen November 1987 bis Juli 1990. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 232f.

41 Handke / Oberender, S. 68.

Sitz, gerade als Unsichtbare, vorhanden, und so adressiere ICH mich im Umkreis der Landstraße an diese Unsichtbaren, und dabei zugleich, von einer Silbe zur andren, einem Wort und Satz zum nächsten, an mich selber. [...] Wie gerufen kommt nun EINER von denen daher, die bei mir in der Folge DIE UNSCHULDIGEN heißen werden oder schon vorher insgeheim so geheißen haben. [...] Kaum habe ICH Zeit, ihm nachzublicken, mich zu setzen auf meinen Landstraßensitz, tritt schon der ZWEITE, der Folge-UNSCHULDIGE auf den Plan. (DUU 9; 14-15)

Eine poetologische Auffassung, die für mehrere Theaterstücke gilt – aus der Leere des Raumes tauchen Gestalten auf, die im entsprechenden Zwischenraum agieren und dem Schweigen über Monolog und Dialog ein Ende setzen. Das ernste Spiel kann somit beginnen, ein Drama der sich begegnenden bzw. konfrontierenden Gestalten kann sich entwickeln, indem sich episodische Momente zusammenfügen in ein erzählerisches Schauspiel – *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße*, das diesmal sich in Form eines modernen Welttheaters abspielt.

Die Ich-Figur, von Handke als ein episches und ein dramatisches duales Ich konzipiert, begegnet auf der Landstraße allerlei Figuren. Doch bevor sie zu der Begegnung mit den anderen kommt, muss es zuallererst die Straße herbeifabulieren. Während der Beschreibung des imaginierten Schauplatzes kann sich der Zuschauer ein Bild zusammenreimen: Traumgebilde, Visionen, Erdachtes verwandeln sich in einen Landschaftskomplex, i.e. in die „erzählte“ Landstraße. Erinnerungen und Anspielungen an Vergangenes durch Aufzählen von Objekten führen zur Entstehung einer Szenerie und ergeben ein weites Raum-Zeit-Gefühl. Kein Vorwort oder keine konkreten vorangestellten Anleitungen sind vorhanden, nur die lange Einleitung in Form eines inneren Monologs des Ich-Erzählers. Aus seinem mentalen Spiel in Form eines „Wachtraums“ (DUU 9) entsteht der erdachte Spiel-Raum, der Ausgangspunkt aller Begegnungen der ihrerseits erdachten Protagonisten (in Pirandellos Art konzipiert). In seinen Wach-Träumen wünscht sich das ICH Gesellschaft, und wie es in Theaterstücken üblich ist, braucht es Mitspieler, Mitträumer bzw. Gegenspieler, damit das „Spiel“ auch stattfindet. Am Anfang wirkt der Erzähler wie Gott, der den Verlauf der aufeinanderfolgenden Szenen bestimmt – ähnlich dem Konzept des Welttheaters, doch als auf der Straße die ersten Passanten auftauchen, bekommt das Geschehen eine Eigendynamik und es findet ein Wechselspiel der zwei Ichs untereinander bzw. gegeneinander statt und schließlich entsteht ein Austausch mit den anderen Mitspielern. Eine Bilderflut folgt der anderen (DUU 10f.), aus den unscheinbaren Schatten/Erscheinungen entwickeln sich Gestalten mit konkreten Konturen, die ihrerseits die Leere der imaginierten Welt bevölkern, jede einzelne mit eigenen Gesten, Gebärden, Spielarten – eine Methode, die ähnlich in dem non-verbalen Prosa-Schau-Spiel *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* funktioniert.⁴² Dazu Handkes Äußerung:

42 Vgl. Pascu 1998.

Erscheinungen und Gestalten. Eine Figur wird durch die andere Gestalt, also aus zwei Figuren miteinander, die im richtigen Moment zusammenkommen und sich konfrontieren oder harmonisieren oder beides, werden dann Gestalten. Das war das Prinzip von dem stummen Stück *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, daß seltsame Figuren, die aufeinander folgen oder miteinander da sind, sich für Momente zu Gestalten weiten oder verkörpern oder sich verleblichen lassen.⁴³

In dem Schauspiel *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße* tauchen Fremde auf, zuerst einzeln, danach in Gruppen, die der Erzähler etappenweise immer anders bezeichnet: die „Unsichtbaren“ (DUU 9), die „Unbekannten“ (DUU 12) und letztendlich die „Unschuldigen“ (DUU 14) und somit ein idealistisches Menschenbild andeutet. Die Unschuldigen bilden eine Mehrheit, die das Land überfällt wie eine „Pandemie“ (DUU 127), und in ihrer Mehrheit an allen Übeln unschuldig-schuld sind. Die Landstraße ist Hauptheld und zugleich Spielraum, wo sich die silhouettenhaften Passanten bewegen, mit ihren unterschiedlichen Gebärdenformen, Gesten, Gehweisen (DUU 21, 27-32). Diese Masse der Unschuldigen steht dem Ich-Erzähler, Verteidiger des letzten nicht „gegoogelten“ Ortes gegenüber, wobei sie, die Unschuldigen, mit sämtlichen Gestalten in Bezug gebracht werden, indem er seine Gefühle ihnen gegenüber in radikalen Ausdrücken artikuliert, eine Komponente, die an die *Publikumsbeschimpfung* (1965) und auch an *Untertagblues* (2003) zurückführt. Die aneinandergereihten Nomina spannen einen breiten Bogen, von neutralen Begriffen bis zu beschimpfenden Kraftausdrücken: Landstraßenpassanten (DUU 28), Landstraßenokkupanten (28), buntscheckige Schar (DUU 29), Landstraßen-Invasoren (DUU 34), Mitunschuldige (DUU 48), Armee des Systems, einzige und letzte Weltmacht (DUU 85), Ahnungslose (DUU 92), Unumgängliche, Profis, Experten, unschuldige Schurken (DUU 121-122), Unschuldluzifer, unschuldige Schurken, Durcheinanderbringer, Rache Übende (DUU 123), Mitsilhouetten (DUU 137), Völkchen (DUU 166).

Auch das ambivalente ICH erhält über sämtliche Termini ein Gesamtbild, ein Konglomerat, das viele Facetten seiner Konstruktion wiedergibt: Herr des Ortes (DUU 11-12), gewohntes Ich (DUU 20-21), Unwesen – Kafka Anspielung, Nachahmer (DUU 22), Volksfeind (DUU 23-24), der einzig Illegitime, der Desperado, der Irrläufer (DUU 31 – in Analogie zu Parzival), Dialogfeind, der geborene Monolog (DUU 46), Flüchtling, Vertriebener, Fremder (DUU 53), Verbrecher (DUU 55), Unschuldengel, Unschuldsteufel (DUU 56), Widersacher (DUU 59), Idiot der Landstraße (DUU 88), Mediziner, Zauberer, Caliban (DUU 94), Herr des Jetzt (DUU 95), Vorwürfe der Unbekannten an das Ich: Volksfeind, Sozialfall, Ingroup, Animist, Mörder, Verräter, Judas (DUU 97-98); Schlafwandler, böser Nachbar, Despot (DUU 113), Einzelgänger, Landstraßengendarm (DUU 116), Rappelkopf, Lokalpatriot (DUU 117), Landstraßenillusionist (DUU 144).

⁴³ Handke / Oberender 2014, S. 167.

Er ist eine „Mittelgestalt zwischen Caliban und Prospero, ein Monstrum, ein Irrer, ein Tier und zugleich ein Zauberer“⁴⁴ – ein regelrechtes Konglomerat eines Ich-Wesens, ein „Menschenkind“ (DUU 10), ein rhizomartiger Protagonist, gemixt aus seinen Vorläufern – Parzival, Kaspar, Gregor, Loser (deutet auf die Figurentreue des Autors hin) – einer, der sich die Welt erträumt, auf der Suche nach der „letzten Bedeutungslosigkeit“, nach der „ultimativen Sinnfreiheit“ (DUU 142). Die Figuren des „Ich, der Erzähler“ und des „Ich, der Dramatische“ verschmelzen streckenweise in ein eindimensionales ICH, wobei dieses auch auf einige Doppelgänger stößt, die aus der Reihe der Unschuldigen stammen. Diese zwei Ichs (episches und dramatisches Ich) werden dem Ensemble der Unschuldigen gegenübergestellt, wobei diese Gruppierung an den antiken Chor und an den Chorege (Masse und ICH) erinnert, der von einem Chorführer, hier von Häuptling / Capo als Wortführer der Unschuldigen vertreten wird, und auch von der Häuptlingin / der Frau sowie der Unbekannten von der Landstraße.

Der Dramatiker wehrt sich gegen jede Art von Typologie, Psychologie oder sonstige festgesetzte Strukturen, die die „Durchsichtigkeit“ seiner Helden in Gefahr bringen könnte. Es sind die „Unsichtbaren“ (DUU 9), die schon im Titel erwähnten Unschuldigen, die allmählich ins Bild rücken, auf die herbeiphantasierte Landstraße, dem vom Erzähler (Dichter) ausgewählten Spielraum. Die vielschichtigen dramatischen Gestalten entfalten sich innerhalb von bestimmten Gesten, Wendungen, Anspielungen und Bildern, die ihre Gesamtheit ausmachen. Die durchgehenden Figuren des Schauspiels identifizieren sich mit keiner wirklichen Rolle, wobei sie eher dem romantischen Prinzip des Schattens folgen, der Gestaltungsweise Tschechows, dessen Protagonisten in einem beziehungslosen Nebeneinander ihre monologisierenden Dialoge führen und stets aus der Konversation in die „Lyrik der Einsamkeit“ übertreten.

Eine gewisse Verwandtschaft der „Welttheaterfiguren“ Handkes lässt sich zu Hofmannsthal's Bühnenfiguren feststellen. Korrespondenzen bestehen in der Namenlosigkeit der Gestalten (mit Ausnahme des Wortführers der Unschuldigen oder Häuptlings / Capo⁴⁵) Jedermannen, die ihre Bühnen-(Lebens)-Rollen spielen, die eine Wiederholung der biblischen Geschichten und Mythen als Grundmuster für kommende „Lebens-Läufe“ aller Zeiten darstellen.⁴⁶ In den Kommentaren zu dem Stück *Das große Welttheater* bzw. *Das Salzburger große Welttheater* erklärt Hofmannsthal den Bezug zu

44 Handke, Peter: Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Straße. Programmzettel. Burgtheater Wien 2016.

45 capo: 1. A clamp fastened across all the strings of a fretted musical instrument to raise their tuning by a chosen amount. Origin: Late 19th century: from Italian capo tasto, literally 'head stop'. 2. North American – The head of a crime syndicate, especially the Mafia, or a branch of one. The Sicilian capo claims he controls most of the world's heroin trade. Origin: 1950s: Italian, from Latin caput, 'head', <https://en.oxforddictionaries.com/definition/free> [15.05.2018].

46 Vgl. Handke, Peter: Langsam im Schatten. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 123.

Calderons bekanntem Schauspiel, von dem die „das Ganze tragende Metapher entlehnt“ wurde, dass „die Welt ein Schaugerüst aufbaut, worauf die Menschen in ihnen von Gott zugewiesenen Rollen das Spiel des Lebens aufführen.“⁴⁷

Verfolgen wir konsequent die Szenenanweisungen, die für die traditionellen Regieanweisungen stehen, ist festzustellen, dass diese in Form einer Ich-Erzählung wiedergegeben werden, die in das dramatische Spiel übergehen. „Das einstimmende Ins-Stück-Kommen wird ja zum Teil des Stückes, oder das Über-die-Schwelle-Gehen vom Erzählen zum Spiel.“⁴⁸ Dieses Verfahren, das in den neueren Theaterstücken von Handke präsent ist, ergibt eine spannende Alternanz, ein Wechselspiel zwischen Erzählen und Verlassen der Epik, nämlich dem Übergang ins Dramatische. Dabei erlebt der Erzähler eine „Pendelbewegung von der Betrachtung zur Involviertheit“.⁴⁹

Mit dem Einfügen der Erzählfigur werden die Regieanweisungen überflüssig, weil dieses Ich, der Erzähler eigentlich erzählt, was sich ereignet. Der epische Teil generiert eine spannende Alternanz mit dem Monolog der zwei Ichs und den Wechselreden der Wortführer, ein „ewiges Hin und Her zwischen Erzählen und Aus-dem-Erzählen-Kommen“.⁵⁰ Auffallend ist auch die Tatsache, dass Handkes Schauspiel als ein „Drama ohne Intrige“ (DUU 14) fungiert, in dem keine regelrechte Handlung zu erkennen ist, sondern es sich als ein mosaikartiges Sinn- und Erzähldrama entpuppt, das den Kampf des Einzelgängers gegen das Globalisierungsphänomen führt. Dennoch erinnert der gesamte dramatische Text an die Form eines traditionellen Dramas, denn Ort, Zeit und Geschehen sind noch erkennbar, wenn auch in einer typischen Handke-Manier: die Zeit des Dramas – vier Jahreszeiten, wie im Untertitel angedeutet; der Ort des Dramas – die Allerweltsstraße, signalisiert durch das vorangestellte Goethe-Motto (DUU 5); die Protagonisten – ICH, die Unschuldigen, die Unbekannte – als dramatisches Personal am Anfang des Theaterstücks angegeben; das Thema und zugleich stellvertretend für das gesamte Geschehen – die Verteidigung der Landstraße, der letzte Freiweg in der Welt (DUU 33).

Handlungen werden nur angedeutet und dies erklärt, warum Handkes dramatischer Text den Akzent auf den Dialog, auf das große Reden verschiebt. Handkes Drama akzentuiert auch metatheatrale, ästhetische Fragen des Schreibens eines Dramas, der „Realisation“ verschiedener Phantasiebilder und ihre Interpretation bzw. ihre szenische Darstellung. Im Metatext werden theatertheoretische Aspekte erneut aufgeworfen, das Theater als solches reflektiert, ähnlich wie im *Spiel vom Fragen* (1989), denn schon am

47 Hofmannsthal, Hugo von: Das Salzburger große Welttheater. In: Ders.: Gesammelte Werke. Band III. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 106.

48 Vgl. Handke / Oberender 2014, S. 75.

49 Ebd.

50 Vgl. Handke / Oberender 2014, S. 75.

Anfang des Schauspiels *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße* gibt es Überlegungen zum Entstehen eines Dramas durch Fabulieren:

Kommen lassen. Anfliegen lassen. Träumen lassen. Hellträumen. Umfassend träumen. Verbindlich! Freiräumen. Wen? Mich? Uns? Traumtanzen lassen. Gestalten lassen. Umgestalten lassen. Aufeinandertreffen lassen. Wen mit wem aufeinandertreffen lassen? Wen gegen wen? Kommen lassen erst einmal die Szenerie: Und da kommt sie, da erscheint sie, da fliegt sie mich an, da erstreckt sie sich, die Landstraße, vorderhand leer. Und indem ich mir das laut vorerzähle, ist die Straße auch schon bevölkert mit mir, der ICH am Rand der Straße dahinschlendere, mit ausgreifenden, epischen Schritten, vorderhand allein. (DUU 7)

Der Rezipient kann die Werkgenese verfolgen, die im gesamten dramatischen Text durchschimmert. Poetologische Überlegungen deuten auf das Schreibprojekt hin; so fallen Begriffe wie „Entscheidungsspiel“ (DUU 27), „Freilichtspiel“ (DUU 71), „löchrige Geschichte“ (DUU 170), „Schicksalsdrama“ (DUU 175). Das Spiel-im-Spiel-Verfahren wird bemüht, eine dramatische Technik, welche die gesamte Struktur des Stückes, die Segmentierung der Sequenzen und die lockere Form der Komposition erklärt. Die Realität des Theaters als Spielraum wird wiederhergestellt, wobei Handke über die klassische Spiel-im-Spiel-Struktur hinausgeht. Mit dem dargestellten Spiel und dem darstellenden Spiel seiner Protagonisten werden verschiedene Spielhaltungen verbunden, die einer Spiel-durch-Spiel Struktur entsprechen. Die Spielebene des Schauspiels bedient sich des Spiels als Erklärungsmodell, um Einsichten über das Entstehen des Dramas zu gewinnen: dem Hin-und-Her-Bewegungsmodell, dem Wechselspiel der Diskurse, der persönlichen Redeweise der Figuren in ihren Monologen und Dialogen – unterbrochen von Erzählungen, Kommentaren, Heraustreten aus der Rolle.

In meinen Stücken gibt es immer wieder diese kleinen Momente, wo ich mir dieses Beiseitereden in den Raum hinein erlaube. Ich finde das immer schön, wenn man zwischendurch einfach so einen kleinen Schmäh macht, nicht als Grundhaltung, aber so ist das Publikum im Verlauf der Begebenheiten plötzlich mit drin und dann wieder nicht.⁵¹

Die Ich-Figur fungiert als Beobachter, Zuschauer, solange sie „erzählt“, verwandelt sich aber in den Ich-Darsteller, der mit verschiedenen Spielstrukturen experimentiert. Die zwei Ebenen, vertreten durch das duale Ich (episch und dramatisch), befinden sich in einem ständigen Wechselspiel, wobei das Ich in die Rolle des Zuschauers einsteigt – somit zu einer wahrnehmenden, beobachtenden Randfigur mutiert und wieder in die theatrale Figur zurückkehrt als eingreifender bzw. agierender Aktant. Im Grunde genommen spielen (verkörpern) alle imaginierten Gestalten, die Unschuldigen, ihre vom Ich-Erzähler zugeordneten Rollen, die den Verlauf des Traum-Schauspiels bestimmen. Mit dem

51 Vgl. Handke / Oberender 2014, S.161.

Verschwinden der Unschuldigen von der Landstraße, dem imaginierten Spielort, kehrt das „Reallicht“ bzw. die „Realzeit“ (DUU 167) zurück – ein Signal, das erneut auf die Metaebene hinweist.

Ich-Erzähler versus Ich-der-Dramatiker (DUU 177 – zum ersten Mal wird im Text dieser Begriff eingesetzt) führen eine hitzige Debatte über Erzählen und Dramenspielen (DUU 172), über epischen und dramatischen Schritt (DUU 173) über geschlossenes oder offenes Ende (DUU 171). Beide Ichs gelangen zur Schlussfolgerung, dass der Idealfall der Übergang des offenen Dramas ins Erzählen wäre (DUU 176), ohne ein Ende zu erfahren – eine „Aporie“, die auf Ausweglosigkeit eines „Wachtraumes“ (DUU 177) hinweist, unisono ausgesprochen in dem kollektiv gewordenen WIR. Diese Position entspricht Handkes postuliertem Ideal, da er stets die Welt in ihren Einzelheiten erforscht, auf der Suche nach neuen großen Helden, nach neuen Erzählformen der Geschichte(n):

Aber es ist schon mein Ideal, daß man über Theater, mit den Theatermitteln, nicht die Aktualität verstärkt, sondern daß die Geschichte, die man erzählt, eine entdeckende Geschichte ist [...]. Daß die Geschichte auf dem Theater nicht das zeigt was man vom Krieg oder was auch immer schon kennt, oder von Paula Wessely, oder von Sigmund Freud. Oder von Goethe als Figur, oder Hitler als Figur, oder de Gaulle als Figur, daß also nicht nur die Geschichte eine Entdeckung ist, sondern daß mit der Geschichte natürlich auch die Figuren zu Entdeckungen werden.⁵²

3.4. (Sprach)philosophische Dimension

Der Dichter-Philosoph Peter Handke gehört durch seine poetologisch-philosophische Position zur Tradition der „gehenden Denker“⁵³, der sein Schreib-Projekt der langsamen Sorgfalt der unreflektierten Fortschrittsbegeisterung entgegensetzt.⁵⁴ Er versucht die individuelle Erinnerung und auch das kollektive Gedächtnis zu retten, indem er das Gedachte, das Geschriebene der Tradition wiederholt. Seine Poetik der Bilder und die Wiederholung verweisen auf die narrative Rettung bzw. Rettung der Literatur im weitesten Sinn.⁵⁵ „Ich hab das gern, dieses Mantra, die Wiederholung, die Litaneien, das ist ein großer Schatz, in der Form. Die Form macht alles, die Form ist schöpferisch.“⁵⁶

Die intertextuellen Manifestationsformen, von der Einbettung der Zitate, Anspielungen, Collagen, Kryptozitate bis zu verschiedenen anderen Zitierv Verfahren erinnern an

⁵² Vgl. Handke / Oberender 2014, S. 132.

⁵³ Vgl. Polt-Heinzl 2011, S. 112.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Vgl. Höller, Hans / Estermann, Anna (Hg.): Schreiben als Weltentdeckung. Neue Perspektiven der Handke-Forschung. Wien: Passagen 2014.

⁵⁶ Handke, Peter / Patterer, Hubert / Winkler, Stefan: Peter Handke im Gespräch. Graz: Edition Kleine Zeitung 2012, S. 110.

Platon, Vergil, Ovid, Spinoza, Wolfram von Eschenbach, Shakespeare, Schiller, Goethe, Hölderlin, Rilke, Nietzsche, Kafka, Beckett, Camus, Wittgenstein, Lacan, Derrida – um nur einige der Vorbilder zu nennen, deren Texte als Quelle dienten. Es ist das poetische Herum-Irren durch das Gesagte, das Gedachte und das fest Geschriebene – eigentlich das kollektive Gedächtnis – der Speicher des gesamten Kulturgutes, eine Art „Zivilisationssymphonie“. Der Rückgriff auf den Kanon der klassischen Texte kann als Hommage an den Schreibstil der Vorgänger gedeutet werden und zugleich als Restauration der Poetizität der Rede, im Sinne des Freiphantasierens, denn die Wieder-Holung gilt als Rettung des „Vergessenen“ bzw. „Verschütteten“. Handke bekennt sich zu den Klassikern, zu den vorbildhaften Autoren, die ihm für das Schreiben sehr wichtig sind: „Ich kann von Klassikern sagen, daß sie mich gerettet haben. Sicher hätte mich sonst etwas anderes gerettet. Aber die Klassiker sind die naheliegende Rettung.“⁵⁷ Der österreichische Schriftsteller spielt mit der Sprache, mit den verschiedenartigsten Textarten, woraus er völlig neue Strukturen entstehen lässt, die sich in neuen Zusammenhängen verweben. Sämtliche Sprachschichten überlappen sich, rhizomartig, und werden zur Metapher des Schreibprozesses der Vielschichtigkeit, der Polyphonie. Das Erzählte, die Monologe und Dialoge, die Collagen und Montagen im Schauspiel *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße* fügen sich in Sprach-Strukturen bzw. Texturen ein, die vom Rezipienten dekonstruiert und in einer neuen Weise rekonstruiert werden, indem sie neue Zusammenhänge schaffen. Die Frage nach dem Zusammenhang identifiziert sich bei Handke mit seiner poetologischen Konzeption, bezogen auf eine spezifische Schreibart.

Nebst den Brieffragmenten, die als Lesematerial in den dramatischen Text eingebunden werden, gibt es das bunte ZETTELWERK, gebildet aus unzähligen Papierchen, eigentlich Abfälle von den Unschuldigen, die irritierend wirken:

Multiplex Jean Renoir Saal 6 / »Kill softly 3« / Erwachsener / neun Euro neunzig / Multicinema Ernst Lubitsch / Saal 14 / »Die hard 17« / Senior / sieben Euro zwanzig / Parfümerie Westend / 2 Lidschatten vier achtzig / Wattebüsche im Herbstangebot null neunzig / Nagellack Gute Stiefmutter eins zwölf / Beehren Sie uns bald [...] / Viola tricolor 0,5 // Nichts ins Feuer werfen / die Polaritäten respektieren // Für einen Mann allein oder ein Paar // Du warst ein Supertyp, warum müssen die Besten immer zuerst gehen, Ruhe in Frieden // (DUU 104f.)

Die Collage relinealisiert das verbale Material in einer Art Komposition, die Spuren der oberflächlichen Welt signalisiert, die auf den Verlust der „reinen“ Sprache (erinnert an Wittgensteins „Kristallklarheit“) hindeutet. Eigentlich intendiert der Autor damit Sprachkritik an der Werbesprache, an Floskeln, am Gerede, *in summa* am „Sprachmist“ der heutigen Welt/Zivilisation auszuüben. Wendelin Schmidt-Dengler unterstreicht den

57 Vgl. Handke 1985, S. 170.



konstanten Bezug Handkes zu Wittgensteins Schriften, ein Bezug, der insbesondere im Rekurs auf die theoretische Auffassung der Sprache und auf die Methode des Philosophen liegt.⁵⁸ Handke versucht durch die literarische Anwendung von Wittgensteins Theorien auf den unreflektierten Umgang mit der Sprache aufmerksam zu machen. Die Sprache hat ihre Ausstrahlungskraft eingebüßt und wird zu leeren Phrasen, zu Floskeln zerredet. Die Kritik an der Sprachabnutzung ist ein permanentes Motiv in seinem Werk und als Schriftsteller bemüht er sich, seine Aufgabe als „Retter“ der Sprache ernst zu nehmen. Sprache erscheint als Akt der Annäherung und Verbindung des Individuums mit der Wirklichkeit, als Ort, von dem aus eine Rückbewegung in den mythischen Raum der paradiesischen Anfänge der Menschheit möglich ist. Zugleich kann der Missbrauch der Sprache korrigiert werden, indem abgenutzte und bedeutungslos gewordene Worte erneut „aufleuchten“, hörbar im kierkegaardschen Rauschen des Geschwätzes.

Handke vertraut seinen Beobachtungen, und er setzt auf die Genauigkeit seiner Beobachtungen, aus denen er dann weitreichende Schlüsse und Behauptungen ableitet. Diese Methode hat er von Anfang an verwendet. Auch ganz am Anfang gab es in seinem Werk schon die semantische Kritik. Kritik an der Denunziation und am Verrat, die sich allein in einem einzigen Satz äußern kann [...]. Das löst seine Empörung aus. Es gibt keinen in diesem Jahrhundert, der mit dieser Schärfe die Lüge, die in der Sprache steckt, aufdecken kann. Ob das in *Kaspar* war, dem Drama von der Umformung des Menschen, in der *Publikumsbeschimpfung*, mit ihrer großen Reflexion über das Theater oder in den Sprachlitaneien der *Selbstbezeichnung*: Handke hat immer die Doppelschichtigkeit von Sprache und Gebärde vorgeführt, hat gezeigt, dass es auf die Perspektive ankommt: das Gleiche kann zwei völlig unterschiedliche Bedeutungen haben und damit manipulieren. Die Tarnung und Täuschung der Sprache und Gebärde im kleinsten Segment, das ist sein Thema.⁵⁹

Die intertextuellen Sprachspiele nebst der Thematisierung der Erzählbarkeit, Reflexionen über Dramatik und existentielle Fragestellung verweisen auf den Sprach-Künstler und zugleich Sprach-Philosophen Handke, der sich als „Existentialist“ fühlt, ein „ewiger Existentialist“, ein Nachfolger von Camus,⁶⁰ aber auch ein „Moralist“ und „Ästhet“.⁶¹

⁵⁸ Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Wittgenstein, komm wieder! Zur Rezeption bei Peter Handke. In: Schmidt-Dengler, Wendelin / Huber, Martin / Huter, Michael (Hg.): WITTGENSTEIN und Philosophie – Literatur. Wien: Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei 1990.

⁵⁹ Peymann, Claus: „Es gibt keinen in diesem Jahrhundert, der mit dieser Schärfe die Lüge, die in der Sprache selbst steckt, aufdecken kann.“ Interview. In: <http://www.novo-magazin.de/40/novo4019.htm> [5.06.2018].

⁶⁰ Vgl. Handke / Kerbler 2007, S. 40.

⁶¹ Vgl. Handke / Patterer / Winkler 2012, S. 106.

3.5. Utopie der friedlichen Welt

Die Diskussion über die Utopie der friedlichen Welt, des Friedensidylls, erinnert an Handkes Neukonfiguration der Utopie,⁶² an die Utopie der Gemeinschaft im sogenannten WIR (DUU 177), an die Utopie der Weiträumigkeit, einer besseren Welt im Sinne Benjamins, an die Utopie der „unschuldigen“ Welt des Kindes.⁶³ Es ist die ersehnte „andere Zeit“, ein Futurum exaktum, die Lieblingszeit von Handke – „irgendwo ist da Vergangenheit und Zukunft in eins, und das ist, wie die Mystiker mal gesagt haben, es ist der stehende Augenblick inbegriffen, also ist es *nunc stans* – jetzt steht’s.“⁶⁴

Die ambivalente Ich-Figur träumt vom „Epos ohne Krieg“ (DUU 14), von der geheimnisvollen anderen Zeit „einer neuen Weltordnung“ (DUU 46), an deren Existenz der Schriftsteller ebenfalls fest glaubt, denn es stellt für ihn ein „religiöses“ Element dar, „auf das ich bestehe, weil es Stoff ist, weil es Materie ist.“⁶⁵ Innerhalb des Schauspiels entfaltet er den poetischen Gegenkosmos als Utopie-Bild, jenseits der hastigen, merkantilen, krisengeschüttelten gegenwärtigen Welt, auf der Suche nach einem friedlichen Ort, einer Enklave des Friedens und der Harmonie, indem die „Sehnsucht nach Stille“, die „Weltvergessenheit“ (DUU 119), ein „Heimkehren an die Landstraße – heimkehren in die Stille“ (DUU 86) wiederholt erwähnt werden.

Poetisieren heißt, die tiefere Wahrheit zu finden, die nie auf einen Endpunkt zusteuert, sondern offen bleibt. Poetisieren ist eine Willkür. Sie kommt aus einem großen Gefühl. Poesie ist das Natürlichste im Menschen. Sie kann aus Wut kommen, aus Zorn, aus Liebe, aus Erschütterung.⁶⁶

Handke „erzählt“ in seiner ganz persönlichen Art mittels seines Ich-Erzählers über die großen Visionen, die ihm vor den Augen schweben: eine friedliche Welt, vertreten durch die „Allerweltslandstraße“ – ein Begriff, der im vorangestellten Goethe-Motto erscheint, der letzte utopische Raum der (Dichter)Freiheit – „der letzte freie Weg in der Welt, der letzte nichtverstaatlichte, nichtvergesellschaftete, nichtgeographierte, nichtgeologisierte, nichtbotanisierte, nichtgegoogelte, nichtöffentliche und nichtprivate Weg auf Erden“ (DUU 33). Es ist der „weiße Fleck“ auf Handkes Landkarte eines poetischen Freiraumes, des Frei-Phantasierens:

Das ist die Straße, auf der noch nie ein Heer marschiert ist, weder ein geschlagenes, geschweige denn ein siegreiches. Das ist die Straße, wo noch keine Fahne geweht hat, ausgenommen die des blauen Himmels, der Wolken, des Wetterleuchtens und des Schnees. Kein Modephotograph hat hier je ein

62 Vgl. Polt-Heinzl 2011.

63 Vgl. Höller 2013.

64 Vgl. Handke / Kerbler 2007, S. 51.

65 Ebd., S. 50.

66 Ebd., S. 32.

Mannequin fotografiert. Keine Oldtimer sind hier dahingezuckelt. [...] Kein Lokalpolitiker hat hier seine Wahlzettel verteilt, kein Weltpolitiker ist hier mit dem Hubschrauber gelandet, kein Papst hat hier die Asphaltreste geküßt. (DUU 38f.)

Mittels der letzten „freien“ Landstraße wird ein Gegenkosmos signalisiert als Utopie-Bild jenseits der heutigen überaus kartographierten, überpolitisierten, auf allen Ebenen besetzten Welt. Nebst dem kritischen Ton ist die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies erkenntlich, bzw. die Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, den Ur-Modellen der friedlichen Welt der Kindheit, der „unschuldigen“ Welt, dem sogenannten Nirgendwo oder Immerwo als Utopie des Friedens, der Geborgenheit und Harmonie. Nur die Randzone, die Peripherie (im Sinne Benjamins), hier der Landstraßenrand, die ländliche Peripherie kann diesen Raum einer utopischen Gegenwelt zur urbanen apokalyptischen Welt darstellen. Claus Peymann, in seiner Aussage zur Trilogie bestehend aus *Spiel vom Fragen*, *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* und *Zurüstungen zur Unsterblichkeit* erkennt diese utopische Dimension, die bei Handke auch für die darauffolgenden dramatischen Texte gültig ist:

Allein in den drei Stücken [...] ist ein wesentlicher dramatischer Kosmos entstanden, der aller Voraussicht nach noch komplexer ist als seine frühen, schon Theatergeschichte gewordenen Dramen. [...] Handke versucht in der Tat, und das ist bewundernswert, einen wirklich poetisch-politischen Gegenkosmos aufzubauen, ihn herbeizuträumen. Er schreibt aus einem halbawachen, seherischen Zustand der Inspiration heraus. Jenseits aller Denkklišees stellt er unserer heutigen Apokalypse eine friedliche, suchende Welt gegenüber. [...] Handke installiert konsequent eine Gegenwelt. Theater als Traum-Spiel der Utopien.⁶⁷

Das Treiben der Dramenfiguren, die um das Spiel wissen bzw. dessen unkundig sind, verwandelt sich in ein Denkspiel, das sich auf der philosophischen Ebene abspielt, ein Unterfangen, das nach der Auffassung Nietzsches den Text als Bühne philosophischer Theoreme versteht. Die Bühne repräsentiert den Ort der Fiktion und der Utopie, den Ort der Überformung der Realität durch das Spiel der Möglichkeiten, während der Text das Labor einer experimentellen Philosophie darstellt.⁶⁸

⁶⁷ Peymann, Claus: „Es gibt keinen in diesem Jahrhundert, der mit dieser Schärfe die Lüge, die in der Sprache selbst steckt, aufdecken kann.“ Interview. In: <http://www.novo-magazin.de/40/novo4019.htm> [5.06.2018].

⁶⁸ Vgl. Vollmer, Michael: *Das gerechte Spiel. Sprache und Individualität bei Friedrich Nietzsche und Peter Handke*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995.

4. Fazit

Schlussfolgernd sei bemerkt, dass Handke bemüht ist, die „Erzählbarkeit“⁶⁹ der Welt zu realisieren, in einer Erzählform, die sich an der Grenze zwischen Drama und Erzählung befindet. Die poetologischen Andeutungen, die Denk- und Sprachspiele, die Fragen und Reflexionen aus den Repliken der fiktiven Gestalten verdichten sich zu einem poetischen System, zu einem episch-philosophischen Schauspiel – *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rande der Landstraße*, das Auskunft über die eigene Beschaffenheit gibt, sich selbst erklärt, in einer Proustschen Manier. Handke folgt dem Willen der Sprache, wiederholt die uralten Bewegungen der Literatur, auf der Suche nach neuen Formen der Literarisierung, indem er die Welt „erzählt“, wie er es schon in dem Prosatext *Die Wiederholung* postuliert: „Und der da erzählte, das war gar nicht ich, sondern es, das Erleben. Und dieser stille Erzähler, in meinem Innersten, war etwas, das mehr war als ich.“⁷⁰ Sein philosophisches Erzähldrama, das Herum-Wandern bzw. Herum-Irren durch die Zeiträume über Epik, Dramatik und Philosophie zusammenfügt, konzipiert in Form eines Triptychons der „Nachdenklichkeit“, bestehend aus: Innehalten – Innwerden – Weitersehen, ist einem poetologischen Programm gleichzustellen, wie es Hans Höller⁷¹ so treffend formuliert. Zugleich ist es eine Garantie für das Weiterbestehen der lebensnotwendigen Erzählung, der narrativen Rettung der Literatur durch das Phantasieren in (Dichter-)Frei-Räumen, in diesem Fall das Erzähldrama als utopischer, gedanklicher Raum der Freiheit mitgedacht. Botho Strauß bemerkt bewundernd über seinen Dichterkollegen, er sei „[n]icht nur der sprachgeladene Dichter seiner Generation, sondern wie nur Überragende es sind, ein Episteme-Schaffender (nach dem Wortgebrauch Foucaults), eine Wegscheide des Sehens, Fühlens und Wissens in der deutschen Literatur.“⁷²

69 Vgl. Assoziation mit der Lesbarkeitsmetapher der Welt, in: Blumenberg, Hans: *Die Lesbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

70 Handke, Peter: *Die Wiederholung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 16.

71 Vgl. Höller 2013, S. 170.

72 Strauß, Botho: Was bleibt von Handke? <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/botho-strauss-was-bleibt-von-handke-1330233.html> [12.05.2018].